

Entrevista

El cine recuperado

Para muchos el crítico de cine más importante de la actualidad estuvo en Buenos Aires invitado por FIPRESCI para dar una serie de conferencias. En realidad, la institución se dio el lujo de pagarse una semana de actualización para sus miembros. Una pequeña parte de lo que conversamos con Rosenbaum es el objeto de esta entrevista.

A fines de septiembre, Jonathan Rosenbaum visitó Buenos Aires. Invitado por la FIPRESCI Argentina, dio tres conferencias en el cine Cosmos que acompañaron la proyección de sendos films. El primero, la versión de *Sed de mal* que Rosenbaum contribuyó a montar siguiendo las instrucciones de un memorándum de Orson Welles. El segundo fue *El viento nos llevará*, el último film de Abbas Kiarostami, uno de los directores favoritos del crítico. Después del tercero, el film de Kirguistán *El hijo adoptivo*, Rosenbaum habló del estado del cine y de la crítica, en una charla con el público que se prolongó por casi dos horas. En los días sucesivos, casi secuestrado por algunos críticos, cenó en algunos lugares céntricos, almorzó en otros, paseó por Palermo y la Costanera (donde -a su pedido- visitó Tierra Santa, el parque temático religioso que concentra -sin rival a la vista- el kitsch porteño), y finalmente concedió la entrevista que se transcribe más abajo.

¿Quién es Jonathan Rosenbaum? Para muchos, su nombre despertó curiosidad a partir de un comentario formulado en público hace algunos años en el Festival de Toronto. "Creo que hay un muy buen crítico de cine en Estados Unidos, un sucesor de James Agee. Su nombre es Jonathan Rosenbaum. Es uno de los mejores. No tenemos escritores como él en Francia. Es como André Bazin." El elogio partió de Jean-Luc Godard y debe ser uno de los pocos que el director francés prodigó en los últimos veinte años. A poca gente le ocurren esas cosas en el salvaje mundo del cine, menos a los críticos. Rosenbaum se debe de haber sentido como Fidel Pintos el día en que lo nombró Perón. Pero no se agrandó. En realidad, tal vez se haya quedado pensando que Godard se había equivocado: que él era mucho mejor crítico que James Agee. Pero con Rosenbaum no se sabe: no da la impresión de regirse por emociones comunes. Siempre un poco abstraído, cultiva una cordialidad pareja y sin efusiones. No usa la sonrisa falsa del gringo pero sorprende, en cambio, con un interés genuino por el interlocutor.

Rosenbaum nació en 1943 en Florence, Alabama. Nieto del dueño de una pequeña cadena de cines, se crió entrando gratis a las salas de su familia, lo que anticipó sin duda uno de los escasos beneficios del crítico. Después, como hacían antes los intelectuales americanos, vivió unos años en París, otros en Londres y volvió a Estados Unidos para peregrinar entre ambas costas en trabajos free lance o temporarios, escribiendo o enseñando. No parece haber trabajado nunca en algo que no le gustara y eso se nota en su escritura, una de las más libres, menos atadas a la necesidad del pago o el reconocimiento entre sus colegas. Rosenbaum, en la tradición más antigua y posiblemente más fértil de la crítica, no es un periodista ni un académico como no lo fueron Serge Daney ni Manny Farber, su principal influencia. Desde ese lugar de ensayista, de pensador sin escuela ni

filiación, imaginó *Moving Places*, su primer libro, publicado en 1980. Es una obra única, en la que Rosenbaum trata de describir su experiencia de espectador mediante un desdoblamiento entre lugares y circunstancias y dar cuenta de la recepción y el aprendizaje, la fascinación y la iluminación crítica en un continuo ligeramente ficcionalizado o, mejor, narrado como una ficción sin serlo propiamente. La aventura es paralela a algunos intentos de Serge Daney, pero donde el francés gustaba extraer conclusiones graves y definitivas, Rosenbaum se mantiene virtuosamente en lo provisorio. Su escritura apunta menos al brillo que a la verdad, a una búsqueda de la verdad desprovista de prisa, cargada de matices.

En dos libros posteriores, *Placing Movies* y *Movies as Politics*, Rosenbaum recopila críticas y define su campo de batalla intelectual que podría definirse como el de una resistencia esperanzada contra Hollywood y sus prácticas de monopolio y desinformación. Rosenbaum es a menudo severo con sus colegas, sobre todo cuando estos revelan un perezoso acomodamiento a las reglas y a las falacias de las corporaciones. Su discurso supera el de la muerte del cine, un eje cultural de los tempranos noventa, que tuvo a Godard, a Daney y a Susan Sontag como referentes. Un optimismo muy americano impregna su escritura: no pronostica maravillas pero se sostiene sobre la implícita convicción de que decir la verdad es una empresa fructífera. No recuerdo en toda la obra de Rosenbaum un solo párrafo que denote cinismo, indiferencia o resignación, y sí, en cambio, un siempre renovado placer frente a la presencia del arte.

Rosenbaum escribió también *Midnight Movies* (en colaboración con Jim Hoberman), donde mostró su interés por algunas experiencias marginales del cine, pero con un saludable espíritu liberador y democrático. Y también editó, anotó y prologó el fascinante *This Is Orson Welles* (en castellano, *Ciudadano Welles*), las entrevistas que Peter Bogdanovich le hizo al gran Orson. En los últimos años, sus columnas semanales del *Chicago Reader* (www.chireader.com) se leen en todo el mundo. Especialmente son sus colegas los que se preguntan, ante cada estreno importante, qué habrá dicho Rosenbaum de la película. Entretanto, prepara dos nuevos libros. Uno sobre *Dead Man* de Jim Jarmusch para el BFI y otro titulado elocuentemente *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See*. Simultáneamente, Rosenbaum escribe cada vez más para revistas extranjeras. En especial para *Trafic* (quizá, la más rica y sofisticada de las que se publican en el mundo). Allí inició la experiencia llamada *Movie Mutations*, donde intentó agrupar a una nueva generación de críticos y alentarlos a que definieran su cinefilia. La idea está ligada a un cierto espíritu utópico, a un internacionalismo de nuevo cuño ligado a discursos más políticos, sobre los que habla en la entrevista que está a punto de comenzar y que ayuda a redefinir el campo del cine y la práctica de la crítica.

Una revista como *El Amante* no podría existir en mi país. Allí no hay un mensuario crítico. En Francia se pueden publicar 1.000 ejemplares y ser un éxito, pero en Estados Unidos es millones o nada. Lo que hay son fanzines, publicaciones como *Video Watch Dog*, orientadas al consumo y al culto y a las que no les interesa el cine desde el punto de vista crítico. Pero, además, los mundos están separados: los que enseñan cine en la universidad no leen las reseñas de los diarios. En realidad, hay tres discursos diferentes sobre cine: el de la industria, el de la universidad y el de la crítica de diarios y revistas. En otros países esos mundos se

articulan mucho más. En Francia, Roland Barthes escribía para los diarios, algo que muy rara vez hacen entre nosotros un intelectual como Fredric Jameson o un gran crítico académico como Tom Gunning.

¿A qué llama el discurso de la industria?

Es el que se ocupa del negocio del cine. Los diarios y las revistas de cine de mayor circulación, *Premiere* y *Movie Line*, lo sostienen. Yo creo que este no es un interés natural de los lectores, sino uno manipulado, prefabricado. Hace quince o veinte años nadie estaba interesado en saber cuáles eran las diez películas más taquilleras de la semana o quiénes eran los treinta tipos más poderosos de Hollywood. Si en los años 30 o 40, alguien hubiera intentado publicar la lista del top 10 de la taquilla, lo hubieran tratado de loco. Y con razón: la gente no está interesada en saber si este mes Pepsi está mejor en ventas que Coca Cola o qué auto se vendió más el fin de semana. Pero luego empezaron los shows de televisión como *Entertainment Tonight*, que eran extensiones del presupuesto de publicidad de los estudios, es decir, publicidad con el formato de noticias. Y después los diarios empezaron a publicar el mismo material. Esta orientación siempre existió en alguna medida, pero se multiplicó a partir de Joseph Levine y Roger Corman, a quienes se les ocurrió hacer avisos sobre films hipotéticos y testarlos con el público. Se dice que Levine fue el primer distribuidor que invirtió más dinero en anunciar películas que en comprarlas. Así promovió cosas como *Hércules*. Pero tal vez haya algo bueno en todo esto: si se puede desarrollar el interés de la gente por un tema semejante, tal vez se podría hacer lo mismo para que vean películas extranjeras.

Pero también se publica otro tipo de material, como en su propio caso.

Mi situación en el *Chicago Reader* es muy especial y gozo de una libertad que pocos tienen. Pero aun en mi caso, tengo que respetar en cierta medida la regla de escribir sobre lo que recauda dinero. Por ejemplo, a veces publico en la revista francesa *Trafic* artículos sobre festivales. En la versión americana, debo eliminar la mayoría de las referencias a películas sobre las que la gente no escuchó hablar o no se pueden conseguir en video. Es un círculo vicioso. Si nadie escribe, nunca van a estar disponibles. Esa situación se agrava cada día. Cuando empecé escribiendo para *Film Comment*, mandaba una carta de París y describía todo lo que se podía ver allí. Pero hoy la prensa americana no se ocupa ni de los festivales. Este año, la cobertura que hizo el *New York Times* de Cannes solo incluyó las películas americanas. Hace un par de años, Janet Maslin, entonces la crítica principal del diario, ni siquiera vio *El sabor de la cereza* que ganó la Palma de Oro. La televisión, por su parte, entrevista a Harvey Weinstein (el dueño de Miramax) y se dedican a comentar lo malas que son las películas. Tratando de reaccionar contra eso, hace dos años hice lo siguiente: no fui a Cannes pero recopilé los informes de la prensa americana que decían lo malas que eran las películas. Supuse que las películas más interesantes eran las más odiadas por los críticos de mi país, algo que resultó cierto en gran medida. Y esta es la verdadera realidad virtual, no la de *The Matrix*: la idea del cine que construyen las corporaciones y los periodistas. Otro ejemplo de Cannes, tal vez más deprimente: David Ansen, el corresponsal de *Newsweek*, me contó que una vez fue sabiendo que del único film del que podía (y debía) escribir

era *Kids*, porque había generado un escándalo que, a su vez, se había prefabricado en Sundance.

¿Cuál es exactamente el papel que juega Sundance?

Es el ojo de la aguja por el que tienen que pasar todos los cineastas jóvenes americanos para lograr algo, incluso algo tan mínimo como que se hable de su película. Allí los directores van a someterse y a venderse, a hacer un pacto con el diablo de la industria. Lo que pretende ser una celebración de la independencia, es una celebración de la pérdida de la independencia. De allí proviene el éxito en Sundance. Por eso, para mí fue muy importante *The Blair Witch Project*, porque permitió un nuevo modo de difusión para una película independiente, por fuera de Sundance. Algunos colegas la vieron como una prueba de que se puede vender cualquier cosa. Pero creo que es mucho más: es una expresión del incurable aislacionismo americano, una película sobre el terror de no saber, de estar perdido por la falta de conocimiento. Aunque no es una película brillante sino más bien un film modesto, es interesante que se haya convertido en un éxito, aun sin tener la industria detrás hasta mucho después de realizado.

Los films de Val Lewton hicieron lo mismo hace cincuenta años...

Sí, es verdad, y *Blair Witch* los reinventa en una escala más primitiva. Pero si la cultura americana fuera más sensible, todo el mundo hubiera visto los films de Val Lewton. Pero a la gente no le dan verdaderas opciones. Es como si a alguien que se está muriendo de sed le dan a elegir entre tomar detergente y líquido para lustrar zapatos. El tipo elige, digamos, el detergente. Luego viene alguien y dice: ven, eso es lo que la gente quiere tomar. Así funciona el sistema.

¿Pero cómo sobrevive gente como Jarmusch, un cineasta al que usted admira?

Sobre todo porque tiene una audiencia internacional. Una amiga iraní que enseña cine en una universidad de Chicago dice que todos sus alumnos del tercer mundo, más los latinos, negros, etc., aman las películas de Jarmusch. Pero eso no pasa con los del primer mundo. Jarmusch está aterrorizado de perder esa audiencia, algo que casi le ocurre con *Dead Man*, aunque se recuperó con *Ghost Dog*, una película donde hace algo que yo llamo *sampling*: mezcla cultura japonesa, cine de género, una operación multicultural que tiene que ver intuitivamente con Internet. Y además habla mucho de la lectura, de la transmisión de sabiduría por la lectura. Hay otros independientes auténticos, como Rob Tregenza, que además de dirigir distribuye películas de Godard o de Bela Tarr.

¿Qué lugar ocupa el discurso académico?

La universidad le dio legitimidad al cine, que era tratado con desprecio o desconfianza, como un arte dudoso, indigno de ser estudiado. De esa necesidad de legitimarlo tal vez surja su exceso de jerga en la literatura académica. Los estudiosos del cine tenían que crear algo propio que requiriera un cierto virtuosismo. Un poco como los músicos de bebop, que hacían cosas tan difíciles que para tocar con ellos había que ser realmente bueno. Gente como Barthes,

Metz, los que hicieron la alta teoría cinematográfica, jugaron ese papel. Desafortunadamente, mucha gente que se dedicó después a los estudios cinematográficos no sabía mucho de cine, sabía más bien de otras cosas. En la versión americana del academicismo influye también que en Estados Unidos siempre hubo una gran desconfianza por el arte. No hay cánones cinematográficos en la universidad. En cambio, hay cánones de teorías. Roland Barthes pertenece al canon de los estudios universitarios de cine. Pero Howard Hawks no, y eso produce un desfase muy grande. Ocurren cosas extrañas. Douglas Sirk pertenece al canon académico porque hacía melodramas y el melodrama es objeto de interés universitario porque permite hablar de cuestiones sociales, del feminismo, etcétera. El canon académico está hecho de películas que no se distinguen por sus valores artísticos, sino por lo que permiten producir en materia de *papers*, de textos. Pero, al mismo tiempo, cualquier agente, cualquier productor, puede canonizar comercialmente una película. La mejor prueba de ello es la lista de las cien mejores películas americanas que sacó el American Film Institute. Los académicos no hicieron nada por decir cuáles eran las mejores películas, y quedamos a merced de Jack Valenti y sus amigos. Es el Oscar el que produce cánones. Lo mismo pasa con la literatura: uno ya no puede enseñar que *El sonido y la furia* es una gran novela, porque ya no se puede enseñar literatura. Todo se reduce a las ciencias sociales. Harold Bloom es la excepción y lo consideran un reaccionario. Y los cánones terminan siendo lo que dice el mercado. Por eso, cuando una asociación de críticos elige *American Beauty* como la mejor película del año, están perdiendo el tiempo y la oportunidad de hacer otra cosa. Es jugar el juego de la industria.

En sus reseñas, usted suele referirse a lo que publicaron otros críticos. Polemiza con ellos frecuentemente...

El *Reader* me da una gran libertad y puedo permitirme escribir una o varias semanas después del estreno, cuando ya leí lo que escribieron otros. Además, Chicago es una ciudad de provincia y algunas películas llegan más tarde, de modo que eso obra en mi favor. Cuando llega la película, ya acumulé un montón de opiniones ajenas y tengo tiempo para reflexionar.

¿Ese es su método?

Me gusta pensar que cambio mi método de acuerdo a las circunstancias, de acuerdo al film que estoy reseñando. A veces hablo de una película porque me parece interesante artísticamente, a veces por sus aspectos sociales. El énfasis es diferente; la metodología también depende de la semana.

¿No hay una contradicción entre apreciar el arte y escribir con sentido político? ¿No produce una especie de esquizofrenia?

No necesariamente. Pienso que ambos aspectos están conectados. Lo que produce esquizofrenia es la creencia común de que no lo están, la idea absurda de que uno dedica una parte de su tiempo a "la vida" y la otra al cine, y que ambas no se afectan mutuamente. En contra de esa idea escribí *Moving Places*, el libro que más me gusta de todos los que escribí. Allí descubrí que la crítica censura, oculta los modos en que el arte y el cine se inscriben en la vida y cómo la vida se mezcla con

el arte y el cine. De chico uno ve *La ventana indiscreta* y le gusta Grace Kelly porque le hace acordar a su madre o algo por el estilo. Y esa es la manera y la causa por la que uno empieza a ver películas. Si suprimimos todo eso de nuestra escritura, censuramos una parte importante de la experiencia cinematográfica. Hay otra razón para hablar de ciertos aspectos históricos o sociales. En Estados Unidos, aprender sobre otras culturas es muy difícil. El cine es casi la única manera. Si uno mira las imágenes que los americanos tienen de los armenios o de los iraquíes, suelen ser los clichés más trillados. Pero el cine puede ayudar a romperlos. Porque esa es la manera en que el arte y la experiencia se refuerzan mutuamente. O por lo menos deberían hacerlo.

En los 40 y 50 el cine era una ventana al mundo. El neorrealismo, por ejemplo, encarnaba esa idea. Pero hoy ese lugar lo ocupa CNN.

CNN es la visión americana del mundo. Una visión muy parcial. Estados Unidos transita hoy el período más aislacionista del que yo tenga memoria. En la época del neorrealismo, había cientos de miles de americanos en Europa como consecuencia de la guerra. Para muchos de ellos, esa fue la única vez en que se conectaron más o menos profundamente con otra cultura. Pero luego empezaron a separarse de esa experiencia. Si uno mira *Día de la Independencia* y la forma en que esa película pinta el resto del mundo, descubre que las imágenes de la India o de Francia provienen de los años 50. Tienen que recurrir a eso porque no tienen otras imágenes que les resulten familiares. Están completamente desinformados de lo que ocurre. Aun entre los críticos de cine americanos se dice, por ejemplo, que los franceses aman a Jerry Lewis, lo que está atrasado treinta años. Y recíprocamente, para seguir con el mismo ejemplo, se olvidan de su propio pasado. Afirman alegremente que a los americanos nunca les gustó Jerry Lewis, cuando sus películas hicieron mucho más dinero que las de Elvis Presley. Por eso es que las películas extranjeras se vuelven importantes, porque pueden desafiar esas imágenes atrasadas.

Es muy importante tratar de revertir ese aislacionismo, que en el cine se sostiene con el pretexto absurdo de que se sabe lo que la audiencia quiere. Como si todos pensarán "Hoy tengo ganas de ver *La guerra de las galaxias* y no *Out One* de Rivette". Probablemente, la mayoría no querría ver *Out One* pero nadie le da la opción. La gente no está en posición de decidir lo que quiere, porque solo se puede elegir si uno se educa, y estamos lejos de eso.

¿Se siente como un educador al hacer críticas?

Sí, aspiro a serlo. Y en cierto sentido creo que la información es más importante que la evaluación. Ayer hablé del caso de *Rosetta*, una película que produjo un cambio en la legislación sobre el trabajo de menores en Bélgica. Esas informaciones no se distinguen del análisis, hacen al fondo de las películas. Es fundamental que esa información circule. Cuando empecé a leer revistas de cine, me interesaba la mera existencia de las películas. La primera vez que compré una fue un ejemplar de *Sight & Sound* en los 60. Traía la lista de las mejores películas de la historia según una encuesta entre los críticos. Me propuse ver esas películas. Aspiro a que alguien quiera hacer lo mismo con las películas de mi lista alternativa a la del AFI (ver página 39), aunque algunas ni están en video. Me parece muy

interesante que, de todo lo que escribí en mi vida, esa lista haya sido lo que más respuesta tuvo.

Pero eso es evaluación, no información...

Si ustedes quieren, pero la evaluación y la información se confunden. Es información saber que Jacques Tourneur existió. Pero la cultura americana no suministra esa información.

¿Siente que su vida se diferencia de la de otra gente?

Supongo que es peligroso tratar de aplicar el arte a la vida o viceversa. Pero si a uno el arte le importa tanto, no queda más remedio. Si uno es un artista pero el arte no afecta su vida, ni su arte ni su vida deben ser muy interesantes. La mezcla se da todo el tiempo y reconocerlo es una manera de que resulte más saludable.

De modo que se considera un artista...

Mmm... Supongo que sí. Empecé intentando ser un novelista. Así nació *Moving Places*, que es un texto de ficción. Pero los libreros lo pusieron en los anaqueles de ensayo o de cine, lo que de alguna manera selló mi destino. También me afectó la relación con Manny Farber, no solo porque es pintor además de crítico, sino porque considera la crítica de cine como una forma de arte. Muchas veces intenté encarar mi trabajo con estrategias artísticas. Una de las más importantes es la mimética: tratar de imitar lo que se está describiendo. No solo en términos de estilo sino de forma. Tratar de hacer con la escritura lo que hace el cineasta en la película. Me parece que la mejor forma de tratar de entender una forma de arte es empezar por imitarla. Pero a veces, al fallar en esa imitación, se crea una nueva forma. Dizzy Gillespie dice que encontró su manera de tocar la trompeta fracasando en su intento de imitar a Roy Eldrige.

Les da la razón a los que dicen que el crítico es un cineasta frustrado.

En todo caso, soy más bien un novelista frustrado. Pero si uno valora sus críticas de la misma manera en que un cineasta valora sus películas, no hay ninguna razón para decir que lo que uno hace es inferior. No veo por qué mi escritura tenga que tener menos ambición artística que un film. A menos que uno decida que la crítica solo sirve para hacer que la gente elija ir a ver una película y no otra. Bueno, la verdad es que también escribo esas reseñas cortas para aconsejar a la gente. Pero me refiero a lo más ambicioso de mi trabajo.

¿Cuál es su escuela artística?

Supongo que por ser sureño soy en buena medida romántico. El gótico sureño es un extremo del romanticismo. Pero hay una parte mía que es formalista. Ser un formalista es ver las formas en la vida, no solo en el arte. También me marcó mucho la contracultura de los sesenta. Los hippies, la izquierda, los derechos civiles, todo vino mezclado. La marihuana fue importante porque me enseñó a relacionar cosas que normalmente no vienen juntas, un procedimiento ligado al

surrealismo. Fumar viendo películas de Godard jugó un papel importante en mi formación.

¿Prefiere lo moderno o lo posmoderno?

Estoy más cerca del modernismo, aunque para mí hay cosas muy importantes en lo posmoderno, como *El arco iris de la gravedad* de Thomas Pynchon.

¿Lo vanguardista o lo clásico?

Lo que me interesa como escritor y como crítico, o la manera en que me percibo tiene que ver con descubrir lo que está entre dos cosas, lo que hay de vanguardia en el clasicismo y de clasicismo en la vanguardia. Intento explicar el uno mediante el otro. Y también dar cuenta de lo popular.

Algunos piensan que como no pertenezco al mainstream tendría que pertenecer a la vanguardia. Pero tampoco estoy allí. En 1983, cuando escribí un libro sobre cine experimental, descubrí que uno va a hacerse muy amigo de los cineastas sobre los que decidió escribir, mientras que aquellos sobre los que uno no escribió no volverán a dirigirte la palabra. Me gusta pensar que no pertenezco a ningún medio.

Usted intenta no quedar atrapado y moverse. Desconcertar a la gente.

A veces lo hago conscientemente. Es una maniobra que aprendí de Manny Farber: en una oración ir en contra de la anterior. Es un procedimiento artístico, totalmente contrario a la crítica académica. Uno no puede construir así un argumento. En ese sentido, aspiro a seguir moviéndome. Pero a veces me repito e insisto en ciertas posiciones, directores, películas.

¿Cambia de idea o de posición?

No sé bien qué es una posición. El mundo no está en una posición fija. Pero cuando abandono una posición espero que no sea por pose. En un momento, por ejemplo, me di cuenta de que me había equivocado en mi oposición a ciertos films de Verhoeven. Tal vez después me haya ido demasiado al otro lado, aunque no llegué al extremo de Noël Burch, que denuncia sus libros anteriores. A veces trato de corregir errores. Le pasa a todo el mundo, que se equivoca y así aprende, más aun si uno escribe mucho todas las semanas. Cómo se puede pretender no cometer errores. No volver a ver una película, afirmarse en las viejas posiciones es aburrido y absurdo. No es lógico que un crítico tenga razón todo el tiempo. Ni siquiera que *deba* tener razón todo el tiempo.

En su escritura, llega a manifestar cierta incomodidad...

Es algo subjetivo, pero a veces quiero cambiar de posición porque lo que me hace sentir más cómodo son las perspectivas múltiples. Una persona viva intelectualmente es aquella cuyos pensamientos están en un estado de flujo constante. En cambio, si uno se afirma en conclusiones todo el tiempo, es que el pensamiento se ha detenido. Es muy factible que en el proceso de escribir uno

empiece en un lugar y termine en una situación diferente. No creo en las palabras definitivas, eso es teología. Debe haber una insatisfacción, una incomodidad que no es fácil manifestar en el periodismo porque hay que terminar de escribir antes del cierre. Pero trato de describir un proceso mental. Welles decía que hubiera sido feliz editando interminablemente sus películas. Lo que escribo no suele tener una clausura y tiene la ventaja adicional de que no puede usarse tan fácilmente para el consumo. Es muy raro que me citen en los avisos. La mayoría de la crítica está pensada para ser consumida y abandonada, pero si uno piensa que cierta película lo acompañará toda la vida, no se puede escribir de esa manera.

Algunos piensan que los críticos transmiten los secretos de los directores o traducen las obras para el lector.

Hay algo de eso, pero a mi juicio los grandes críticos son los que crean un sentido del misterio, no los que lo resuelven. Eso es lo importante del arte. La crítica académica trata de disolver los misterios, mientras que la crítica orientada artísticamente trata de producirlos.

¿Cuál es su canon de críticos?

Podríamos empezar por Harry Alan Potamkin, un marxista americano que viajó por el mundo en los 20 y 30 y entrevistó a gente como Dreyer. Atacaba a Von Sternberg, decía que *El expreso de Shanghai* era fascista. Hay un grueso volumen publicado en los 70 que recoge sus artículos. Hay que nombrar a Bazin. Después a Manny Farber. James Agee en menor grado. Raymond Durgnat, un amigo británico, hoy muy olvidado. Godard, Rivette, Daney, Noël Burch.

¿Rohmer?

Menos, no puedo decir que haya aprendido mucho de él. Tampoco me gusta mucho su cine, excepto *Percival*, *el galo*, que no es nada típico en su producción.

¿Truffaut?

Truffaut era un extraordinario periodista y, a veces, un buen crítico. Fue el que escribió el mejor ensayo sobre Hitchcock, el ensayo sobre el doble a propósito de *La sombra de una duda*. Todos los demás lo imitaron.

¿Se puede hacer crítica desde una película?

Sí, la mejor pieza de crítica hitchcockiana es *Céline y Julie van en barco*, la película de Rivette. Me gusta mucho la idea de que Godard y Rivette siguieron siendo críticos a través de sus películas. *Alphaville* es una crítica del expresionismo alemán mucho mejor que los libros de Lotte Eisner o de Kracauer. Al principio de su carrera, Truffaut se parecía a Godard, pero también me conmueve mucho *La habitación verde*, que es la crítica definitiva de los *Cahiers*, de la morbidez, la necrofilia asociada a la política de los autores. Godard me dijo que no la había visto ni la quería ver, lo que me desilusionó mucho. Los últimos Antonioni tampoco los quiso ver, no sé por qué...

Para demostrar que se murió el cine...

Sí, está con todo eso. Y se ve que no quiere más ideas sobre el tema. Las razones por las que me gusta Godard tienen que ver con la posibilidad de comprender el estado del mundo. Ir a ver una película de Godard en los 60 era como comprar el diario: servía para saber lo que estaba pasando. Era excitante. Después ya no se pudo hacer lo mismo. Rivette también lo hizo durante un tiempo en los 60. En cambio, Rohmer es un tipo con un gran talento, muy reaccionario políticamente y un verdadero creyente. No comparto su cosmovisión. No es lo mío. *Percival* me gusta porque prueba su propio medievalismo, descubre la Edad Media mejor que Bresson. Tal vez sea la mayor película sobre la Edad Media. Una vez le pregunté cómo podía conciliar esa película con ser un realista baziniano. Me contó que una vez Bazin dijo sobre *Juana de Arco* de Dreyer que al menos la suciedad era real. Creo que entiendo su punto de vista.

Pero usted no se lleva muy bien con el realismo baziniano.

Creo en la búsqueda de Bazin, pero no en lo que encontró. Cuando dice que en *Ladrón de bicicletas*, la cámara desaparece, la pantalla desaparece y solo queda la realidad... No me parece. No soy trascendentalista sino materialista. Me gusta algo que dijo Rivette: si creo en el espíritu es solo a través de lo concreto. Esto se aplica a Bresson, que no se sabe muy bien si era un creyente. Pero creo en las imágenes y los sonidos, no en lo que dejan afuera. No sé si Dreyer era ateo aunque me siento inclinado a decir que lo era. Sigo viendo sus películas de un manera materialista y me encanta *Ordet* porque es un desafío a mi falta de fe (aunque no creo que el film pruebe que Dios existe).

Usted cree en lo que llama el movimiento político global.

Sí, en una nueva generación cuya identidad no se basa en la nacionalidad. Nuestro mundo es el de las corporaciones, que actúan de la misma manera en todas partes. Están tomando las funciones del gobierno: la educación, la seguridad, la planificación social. En Estados Unidos las cadenas de librerías Barnes & Noble o Borders ocupan hoy el lugar que tenían las bibliotecas públicas. Los adolescentes van allí a hacer los deberes. En las escuelas muestran videos y televisión con comerciales. Esto está pasando en todas partes. La gente se educa así. Frente a esto, hay una respuesta adecuada, la de los que quieren oponerse a las corporaciones y cambiar esta política. La forma que ha tomado esta oposición es de varios tipos. Leí un libro de una mujer canadiense que me impresionó mucho. Se llama *No Logo*, es sobre este movimiento y aprendí algo sobre los sucesos de diciembre en Seattle, pero sobre todo que en el encuentro previo de la OMC ocurrió algo en todo el mundo. En Brasil, Australia, hubo cortes de tránsito. Esto no se sabe en Estados Unidos, lo escribió una canadiense que vivió allí porque los padres habían escapado de la guerra de Vietnam.

¿Este movimiento se parece al de los sesenta?

Sí y no. Es una situación muy diferente. Tiene un potencial mayor que todo lo que pasó entonces, cuando no había una experiencia universal como la que hay ahora. Es cierto que las manifestaciones en la Universidad de Columbia pueden haber

influido en el Mayo francés. Pero hoy la experiencia de los estudiantes franceses y americanos es exactamente la misma. Y antes no había Internet, la manera actual de contactarse. El movimiento global tuvo éxito al lograr que Nike se fuera de Birmania. No es utópico, se logran cosas. Es también la rebelión contra la autoridad, que no es la del gobierno ni la de la familia sino la de las corporaciones que están ocupando el lugar del gobierno y la familia.

¿Se puede ver algo de esto en el cine?

El informante habla de las corporaciones, pero una película mucho más importante en ese sentido es *Ghost Dog*. Indirectamente, trata sobre una nueva identidad basada en un bricolaje de culturas, en una alianza entre gente que ni siquiera habla el mismo idioma. Es algo intuitivo, pero es una profecía.

¿Hay un paralelo con la crítica de cine?

En todo el mundo hay gente que está en mi misma longitud de onda, que se pasa información y comparte los mismos valores. El punto es que, como ha ocurrido en otras áreas, se puede transformar en un movimiento político porque tiene el poder de boicotear, de organizar en todas partes del mundo. Todavía no empezó a hacerlo, pero el potencial es enorme. Hay gente conectada por Internet que está ávida por ver cierto tipo de películas. Lograr verlas no puede ser tan difícil si convierten su deseo en una fuerza. Se está creando un nuevo circuito que escapa al poder de las corporaciones. Es una alternativa que tropezará con obstáculos pero hay más motivos para ser optimista acerca de este movimiento que sobre los movimientos progresistas en cada país. Porque en última instancia no tenemos más gobiernos sino multikorporaciones. Hay que pensar en eso. Hollywood es más importante que Washington DC. Así funcionan las cosas.

Se puede hacer un movimiento en favor de Kiarostami.

Kiarostami es políticamente un conservador. Pero hasta se puede dar el lujo de retirarse de los festivales. Llegó a un punto en el que ya no necesita el aparato. Nunca necesitó a Disney de todos modos, y Miramax no le distribuyó la película en Estados Unidos. Es el típico caso sobre el que los funcionarios de las multikorporaciones dicen que es un plomo y no se interesan siquiera en verlo. Pero Kiarostami se puede mover por afuera. Y es conocido en el mundo entero. Me llegan mails desde Tailandia, hay una red que nos va conectando.

Y volviendo al canon de críticos, ¿cuáles son los más nuevos?

Jay Hoberman es un poco más joven que yo y escribe ahora en el *Village Voice*. Kent Jones se convirtió un poco en internacional como yo, escribió en *Trafic*, en *Cahiers*. Hizo un catálogo sobre Téchiné que se publicó en castellano. Incluso uno sobre Tsai Ming-liang que se tradujo al chino. Adrian Martin, el mejor crítico australiano, que está empezando a leerse fuera de Australia. Publica en *Film Comment* y tiene un libro sobre *Erase una vez en América*. Escribe en un diario de Melbourne y está por tener un website. Nicole Brenez es otra, es todo un fenómeno. Enseña cine en Francia. Tiene un librito sobre *Shadows* y un libro enorme de recolección de sus críticas que fue muy atacado en *Positif*. Es un libro

increíble. Está interesada en todo tipo de cine y en el uso del cuerpo humano en la pantalla. Es programadora de la Cinemateca Francesa, está a cargo de todo el cine experimental. Ahora están haciendo la retrospectiva más ambiciosa que se haya hecho sobre cine experimental francés. Meses y meses con grandes audiencias. Hay una generación de veinte a treinta años que está ávida por ver algo que los *Cahiers* y la cinefilia siempre descuidaron. Cosas hechas al margen de la gran tradición. Nicole ejerce una enorme influencia en sus estudiantes. Para mí tiene algunos gustos disparatados. Por ejemplo, es una fanática absoluta de Abel Ferrara, sobre el que dicta un seminario anual, imagínense.

Usted reunió a un grupo de críticos internacionales a partir de un conjunto de cartas que aparecieron en *Trafic* con el nombre *Movie Mutations*.

Sí. Eran Kent, Adrian, Nicole y Alex Horvath de Alemania, que están empezando a ser conocidos en el mundo. Los reuní en Francia. Ellos tradujeron artículos de los otros críticos en sus websites. Mi intención fue poner de manifiesto una nueva tendencia crítica a partir del internacionalismo de la experiencia cinematográfica. Supongo que ya llegará al castellano. Lo interesante de *Movie Mutations* es que se tradujo a cuatro idiomas en un año. Hay una versión en inglés en el site de la revista *Film Quarterly* (<http://www.ucpress.edu/journals/fq/critic.html>). Nunca pasó eso con nada que yo haya escrito. Los artículos de Brenez y Horvath están llenos de títulos de películas de los que nadie escuchó hablar nunca. Queremos publicar el libro sobre *Movie Mutations*. Pero el editor no quiere saber nada, otra vez por la misma razón que comentaba antes: las películas citadas no se pueden consumir fácilmente. Les cito un párrafo de Horvath, para dar una idea de alguno de los temas que se tocan en esas cartas: "En el marco de la globalización de la cultura cinematográfica se desarrollaron dos alternativas falsas. Una es la idea de Miramax de los 'independientes americanos'. La otra es la reducción del cine europeo de arte a unos pocos maestros que pueden trascender todas las fronteras nacionales y encontrar un lugar en todos los mercados. Kieslowski y Zhang Yimou son dos buenos ejemplos [a los que yo agregaría Almodóvar y Chen Kaige, acota JR]. Me interesan mucho más los cineastas que pueden hablar de lo concreto, con voces y palabras concretas, de lugares y personajes concretos. Me gustan las imágenes de los hermanos Dardennes, parados en algún lugar de la Bélgica industrial, mirando alrededor y diciendo que esos paisajes hacen nuestro lenguaje. [Yo agregaría a Bruno Dumont.] Cerca de los cineastas sobre los que solemos discutir, como Ferrara, Assayas, Egoyan, Wong Kar-wai, etc., hay muchos más ejemplos menos conocidos, cuyos dialectos son mucho más específicos que los del comercio global de bienes. Desde Alemania a Kazajstán, o a Albert Brooks en Hollywood". Horvath habla de otra gente que no salió de sus países, algunos de los que nunca oí hablar, gente que hizo cine experimental o películas de Kung Fu. Pero lo importante es que esto se está haciendo global, se está uniendo. Y el movimiento del que estoy tratando de hablar tiene muchas manifestaciones. La paradoja interesante es que el paisaje menos habitual resulta la locación más universal porque describe la experiencia de la mayoría. Lo descubrí cuando un peruano me dijo que una película de Hou Hsiao-Hsien le hacía acordar a lo que pasaba en su país. Es una película que transcurre en los suburbios más horribles de Taipei. Lo mismo ocurre con *El sabor de la cereza* o *Cézanne* de Straub-Huillet. A partir de eso es que uno puede sentir que están pasando cosas, en esos lugares apartados, fuera de las grandes ciudades, que era el modelo de la Nouvelle Vague.

El referente dejó de ser el centro de la ciudad para pasar a esos callejones y suburbios. Cuando Kiarostami sale de la ciudad resulta más universal que cuando se queda en Teherán. Son películas que parecerían secretamente orientadas a la verdadera comunidad global.

¿Esta generación de cineastas sería como una Nouvelle Vague universal?

Es otra cosa. La Nouvelle Vague es irrepetible. Fue (y será) la única vez en la que se descubrió la historia del cine. El verdadero padre de la NV no fue Bazin sino Langlois en la Cinemateca. Además de mostrar todas esas películas, era capaz de decir que Mizoguchi y Preminger podían sentarse en la misma mesa y conversar. Fue el primero en darse cuenta de eso. Después, la NV demostró que había una ortodoxia que merecía ser cuestionada y reemplazada por películas de género o directores considerados marginales. Y lo hizo. Ahora no hay tal ortodoxia. O hay una al revés. Todos pensamos que Hitchcock es un gran director y no creo que venga un movimiento crítico que lo cuestione. No veo ningún signo de eso. Lo que pasa ahora tiene más que ver con la información. Vuelvo a esto. Lo más grave que está pasando no es que vean a un equivalente de Hitchcock y no se den cuenta de que es un gran director, como pasaba en los cincuenta, sino que la mayoría de los espectadores del mundo no escuche siquiera hablar de las películas más importantes. Esta es la prioridad, lo que hay que cambiar cuanto antes. Aunque uno esté en desacuerdo sobre quiénes son los mayores cineastas, hay muchos que uno no escuchó mencionar. Se supone automáticamente que una película con Kevin Costner es más importante que esas películas desconocidas. No creo que pueda haber uniformidad en el gusto, pero estoy interesado en encontrar una sensibilidad colectiva en esta generación que no es la mía. Aunque no sea mi gusto, aprendo de ellos y los encuentro provocadores e interesantes. No ven el cine como yo, están fascinados por la fisicidad de los actores, algo en lo que personalmente no estoy demasiado interesado. En ese sentido, no me fascina demasiado Eustache, un referente principal de esa sensibilidad, ni tampoco Cassavetes. En realidad, estoy tratando de jugar un juego baziniano a escala universal y tratar de encontrar una dialéctica de cierto tipo con esta generación y explorarla en lugar de rechazarla porque no es la mía.

Por **Gustavo J.Castagna / Quintín / Sergio Wolf**

Publicado el 10/11/2000

Las 100 de Rosenbaum

cadenas de roca
1951

algo para recordar
1957

anatomía de un asesinato
1959

avanti!
1972

la condesa descalza
1954

rio sangriento
1952

delirio de grandeza
1956

el gato negro
1934

la novia de frankenstein
1935

pimpollos rotos
1915

la mujer pantera
1942

navidades en julio
1940

confesiones de un fumador de opio
1962

el mundo marcha
1928

dead man
1995

haz lo correcto
1989

los muelles de nueva york
1928

eadweard muybridge, zoopraxographer
1974

11x14
1976

eraserhead
1978

esposas frivolas
1922

fuerza del mal
1948

fenomenos
1932

el general
1927

los caballeros las prefieren rubias
1953

gilda
1946

el gran garrick
1937

codicia
1925

hallelujah, i'm a bum
1933

el rompecorazones
1972

housekeeping
1987

el audaz
1961

intolerancia

1916

johnny guitar
1954

el juez priest
1934

killer of sheep
1978

casta de malditos
1956

el asesinato de un sombrerero
1976

besame mortalmente
1955

el terror de las chicas
1961

la dama de shanghai
1948

danza contra una gran ciudad
1977

laughter
1930

carta de una enamorada
1948

soledad
1929

love me tonight
1932

torrente de amor
1984

soberbia
1942

make way for tomorrow
1937

un tiro en la noche
1962

man's castle
1933

del mismo barro
1971

la rueda de la fortuna
1944

Mikey and Nicky
1976

monsieur verdoux
1947

mi hijo john
1952

el precio de un hombre
1953

nanook, el esquimal
1922

la noche del cazador
1955

el profesor chiflado
1963

la historia de palm beach
1942

panico en las calles
1950

park row
1952

la historia de fenix city
1955

a quemarropa
1967

real life
1979

reminiscences of a journey to lithuania
1971

rio bravo
1959

scarface
1932

capricho imperial
1934

mala mujer
1945

escenas de la infancia
1970

the scenic route
1978

la septima victima
1943

sombras
1960

sherlock jr.
1924

el tirador

1967

el bazar de las sorpresas
1940

the sound of fury / try and get me!
1950

stars in my crown
1950

casco de acero
1951

extraños en el paraíso
1984

la rubia fenómeno
1941

amanecer
1927

sylvia scarlett
1935

los diablos del aire
1958

that's entertainment! III
1994

esta tierra es mía
1943

thunderbolt
1929

to sleep with anger
1990

tom, tom, the piper's son
1969

la huella del gato
1954

trouble in paradise
1932

vinyl
1965

wanda
1971

mientras duerme nueva york
1956

la bomba del rock and roll
1957

woodstock
1970

el hombre equivocado
1957

zabriskie point
1970

Copyright (c) 2000 Chicago Reader, Inc. All rights reserved. Used with permission.

Publicado el 10/11/2000

Notas

List-o-Manía

*O cómo dejé de preocuparme y aprendí a amar el cine norteamericano
Por Jonathan Rosenbaum.*

Casi todas las personas quienes hablé sobre la lista de las cien mejores películas norteamericanas elaborada por el American Film Institute -y presentada por la CBS en un programa especial de tres horas ridículamente vacío- me contaron que se deprimieron: en parte porque la lista era muy insípida, y en parte porque el programa no logró ofrecer una justificación interesante de ninguno de los títulos elegidos. Sin embargo, la gente con la que hablé no tenía grandes expectativas, de modo que su frustración no fue tan grande. Más bien reconocían que la lista era un mero negocio, sintomático de una

cultura cinematográfica cada vez más pobre que continúa acorralando nuestras cada vez más pequeñas expectativas.

¿Es esa lista una simple táctica publicitaria planeada por un grupo de comerciantes para reempaquetar bienes familiares, o es una legítima contribución cultural que de algún modo debería mejorar nuestra calidad de vida? ¿Somos aún capaces de distinguir entre ambas explicaciones? Si la primera es válida, seguramente calificaría para la primera plana de los diarios en caso de vivir en algún equivalente de la Rusia estalinista. Si la segunda es válida, ¿entonces por qué la lista contiene tantas películas que mienten sobre Vietnam (*El francotirador*, *Apocalipsis Now*), sobre el racismo (*El nacimiento de una nación*, *Taxi Driver*, *Tiempos violentos*), y sobre otras cosas. ¿Y por qué hay tantos títulos estéticamente pobres o, peor aun, que compendian los peores hábitos del narcisismo hollywoodense, tanto liberal (*¿Sabes quién vino a cenar?*) como conservador (*Forrest Gump*)? *El desconocido* es bastante mala, pero ¿por qué no eliminaron a *Butch Cassidy* junto con *Danza con lobos*? Jamás renunciaré a mi amor por James Cagney, ¿pero hizo alguna vez una película más insoportable que *Yankee Doodle Dandy*, la única aparición de Cagney en la lista?

Pero detengámonos a considerar con qué estamos trabajando. A diferencia de otras instituciones cinematográficas de Estados Unidos, el American Film Institute concentra su mirada en películas norteamericanas. (La institución fue inaugurada durante la administración Johnson, cuando "los patriotas" seguramente estaban preocupados por el hecho de que los estadounidenses vieran demasiado cine extranjero.) Esto significa que una encuesta sobre las cien mejores películas en general es mucho más de los que el AFI podría manejar. Para empeorar las cosas, y tal como lo expresó recientemente Michael Wilmington en el *Tribune*, "el NEA (National Endowment of the Arts) -cansado de batallar-, que solía otorgar varios millones de dólares por año al AFI, actualmente solo le da cien mil. En cambio, el Reino Unido apoya su propio Instituto de Cine con más de sesenta millones anuales".

Sin embargo, dudo de que el AFI pueda siquiera justificar la obtención de dos centavos para su programación actual. Me contaron que cuando, recientemente, cerró su sala de arte en el Kennedy Center en Washington DC, la directora del AFI, Jean Firstenberg, dijo a la prensa que era innecesaria la programación de repertorio. Si esas fueron sus palabras, y es eso lo que quiso decir, preferiría no ver en la basura los fondos que la NEA destina al AFI. Y conociendo su actitud escandalosa y permanente de chuparle las medias a la industria, me atrevo a decir que la única contribución a la cultura cinematográfica -norteamericana o global- fue producir *Eraserhead* de David Lynch en su escuela de cine.

Pero el malestar provocado por la lista de las cien películas no es solo una reacción a la inutilidad del AFI; es también una respuesta a la creciente falta de distinción entre la codicia corporativa y lo que solía llamarse obras públicas. Si la lista nació de una alianza *sancta* o *non sancta* entre el AFI, Blockbuster, CBS, TNT, Turner Classic Movies y la división de video de trece estudios cinematográficos -que planearon un verano jolgorioso con la promoción de la lista- realmente no importa. Lo que importa es el incremento de las iniciativas culturales corporativas destinadas a vender y revender lo que ya tenemos (incluyendo, por ejemplo, la

peor versión en video de *El nacimiento de una nación*), lo que hace que las alternativas resulten escasas y esotéricas, sin siquiera mostrar otras opciones. (Según un amigo mío, es lo mismo que esconder la mayoría de las obras maestras del Louvre para dar cabida a los trabajos de los pintores de domingo.)

Me apresuro a decir que si confeccionara mi propia lista de las cien mejores películas norteamericanas, en ella estaría aproximadamente un cuarto de la lista de la AFI. Pero me parece más fructífero ofrecer una lista alternativa de los cien largometrajes que un conjunto inmanejable de los 25 títulos del AFI con los que coincido más otros 75. También decidí ordenar alfabéticamente los films elegidos en lugar de imponerles un orden de mérito, ya que ello equivaldría a sumar una naranja con una manzana o declarar que las cerezas son mejores que las uvas. Si las listas sirven para algo (además de los intereses mercantiles), es para sacarnos de nuestro aburrimiento.

Ante todo mi intención es defender la amplitud, la riqueza y la inteligencia del cine americano contra quienes se consideran sus custodios, que parecen querer encerrarnos en una eterna noche de Oscars. Y el rasgo más destacado de mi lista es que dista mucho de ser exhaustiva; ni siquiera tuve espacio para milagros como *La costilla de Adán*, *Cara de ángel*, *Brindis al amor*, *El amargo té del general Yen*, *Blonde Crazy*, la trilogía de la caballería de John Ford, *Crumb*, *Tarde de perros*, *Duelo al sol*, *Trama macabra*, *Gun Crazy*, *Ice*, *Lives of Performers*, *For Me and My Gal*, *El caserón de las sombras*, *Paths of Glory*, *Pickup on South Street*, *Point of Order*, *Festín diabólico*, *Ruggles of Red Gap*, *Safe*, *La sal de la tierra*, *Carrera sin fin*, y Dios sabe cuántas más.

Pese a todas mis quejas por la ausencia de películas extranjeras en las pantallas estadounidenses -Bravo, el único canal de cable norteamericano que exhibe bastantes, las recorta sistemáticamente-, debo admitir que de todas las cinematografías nacionales que conozco, la norteamericana es la más rica. Por esta razón resulta tan molesta la mezquindad histórica y estética de la lista del AFI: parece exhibir el gusto de aquellos espectadores que casi siempre ven películas en televisión o en video y que no pueden recordar lo que vieron hace unos pocos años.

Es muy conmovedor -especialmente dadas las severas limitaciones sobre la clase de películas que deben financiarse, exhibirse y promocionarse en la actualidad- que una brillante aberración industrial como *El ciudadano* encabece la lista del AFI, como lo ha hecho siempre en cualquier tipo de listas. Es una película que hoy seguramente no conseguiría financiación (está filmada en blanco y negro), y mucho menos sobrevivir a las pruebas de marketing (cuando se estrenó no dio ganancias). La persistencia de *El ciudadano* como película favorita es una prueba importante de que los espectadores -incluso los "profesionales del cine"- son más inteligentes de lo que suele pensarse. (*El ciudadano* fue el primer film de Orson Welles en Hollywood; el último fue *Sed de mal*, pero decidí no incluirla en mi lista porque, entre otras razones, fui asesor de la versión reeditada de acuerdo a las instrucciones de Welles y programada para su estreno en otoño.)

Los espectadores son menos inteligentes a la hora de desenterrar grandes obras que no tienen acceso al gran público; necesitan ser informados sobre lo que se

está exhibiendo por un breve lapso en sitios alternativos y hacer el esfuerzo de ir a verlo. La actitud de que todo puede verse en video es una ilusión, no solo porque no todo llega a editarse en video, sino porque ninguna de esas grandes obras fueron concebidas para ser vistas de esa forma, del mismo modo que ninguna gran novela fue escrita para ser hojeada o leída saltando páginas. Si quiere testear mi lista, tiene una buena oportunidad esta semana, porque dos de las películas favoritas de la AFI (*De aquí a la eternidad* y *Forrest Gump*) y dos de las mías (*Río Bravo* y *Tom, Tom, the Piper's Son*) se están exhibiendo en salas alternativas de Chicago. Si, en cambio, decide ver *Tom, Tom, the Piper's Son* en video, tendrá mala suerte. Esta mordaz película muda experimental perdería la mayor parte de su significado e impacto en video, aunque su realizador, Ken Jacobs, haya sido lo suficientemente loco como para permitir el *transfer*. Debo admitir que *Tom, Tom, the Piper's Son* es una de las películas más difíciles de mi lista, y que no es para cualquiera. (En ese aspecto, tampoco lo es *El ciudadano*, un film que no les gustó a mis amigas mujeres). Es una de las tres elegidas que incorporan y analizan críticamente otras películas, como *Eadweard Muybridge*, *Zooprazographer* (un soberbio ensayo cinematográfico de una hora de duración, dirigido por Thom Andersen en 1974 y narrado por Dean Stockwell) y *That's Entertainment! III* (un trabajo de historiografía crítica y una excelente recopilación que fue groseramente desechada por su distribuidor en 1994).

Las vicisitudes de la disponibilidad siempre desempeñan un papel importante en el desarrollo de los gustos y cánones cinematográficos, y si el AFI y sus compinches en los negocios hubieran querido hacer algo realmente útil, entonces deberían haber pedido a sus votantes que eligieran las cien películas más ignoradas, y después facilitar su acceso en cine y en video. No sé si coincidiría con todas las elecciones, y de todos modos algunas de las películas menos conocidas no funcionarían en video. Pero estamos tan lejos de tener una cultura cinematográfica decente que, aun cuando el AFI y compañía eligieran las primeras 10 ó 25 películas y las presentaran en copias nuevas de 35 mm para proyectarlas en salas de todo el país, se produciría una auténtica revolución en los estudios.

Nuestro aislacionismo es una parte importante del problema. Participé en una "reevaluación" similar del cine norteamericano hace 21 años, cuando el Archivo Cinematográfico Real de Bélgica encuestó a 116 estadounidenses y a 87 personas de otros doce países. Los resultados -contenidos en un volumen fascinante titulado *Las películas norteamericanas más importantes y más despreciadas desde los inicios del cine*- fueron sustanciosos y estimulantes; no solo porque la *Ben Hur* de 1926 haya obtenido más votos que la versión de 1959. (En realidad, no vi ninguna de las dos, pero al menos la versión muda me despierta cierta curiosidad.) El top 100 del ACR incluyó 36 de las películas de la selección del AFI, y *El ciudadano* encabezó ambas listas. Pero aun considerando los 15 títulos del AFI realizados después de 1977 -el año de la encuesta del ACR-, las diferencias son notables. Las películas que aparecen en segundo, tercero y cuarto lugar en la lista del ACR -*Amanecer*, *Codicia* e *Intolerancia*- no figuran en el panteón del AFI, y no muy lejos de esos films esenciales había películas de figuras clave como Robert

Flaherty, Buster Keaton, King Vidor, Ernst Lubitsch, Victor Sjöström, Preston Sturges y Josef von Sternberg, ninguno de ellos representados entre los grandes éxitos del AFI.

¿Debería uno ser tan esnob como para concluir que los no estadounidenses son más inteligentes y analíticos cuando se trata de cine norteamericano? No lo creo. Es importante tener en cuenta que el ACR encuestó a 203 profesionales del cine -historiadores, críticos, archivistas, directores, profesores y hasta algunos estudiantes- mientras que el AFI encuestó a más de 1.500 norteamericanos de las especies más variadas en cuanto a conocimientos cinematográficos. (Si la memoria no me falla, yo fui uno de ellos.) Debería agregar que las ideas que tienen el ACR y el AFI sobre qué es un "profesional del cine" no podrían ser más divergentes. En Estados Unidos, donde la familiaridad con la historia del cine raramente influye en el alquiler de las películas, los "profesionales del cine" tienden a ser definidos tautológicamente como gente que escribe sobre cine. (Este proceso, acompañado de la legitimación institucional, puede producir toda clase de anomalías, permitiendo, por ejemplo, que Pauline Kael y Daphne Merkin sean consideradas auténticas hermanas.) Creo que la diferencia entre los estadounidenses y los no estadounidenses a la hora de juzgar el cine norteamericano depende básicamente del acceso y el condicionamiento cultural, cuyas consecuencias pueden ser muy serias.

Citaré un par de ejemplos para aclarar lo que quiero decir. Dos noches antes de ver el especial de tres horas del AFI, estaba en la habitación de un hotel en Helsinki; acababa de volver del festival de cine del Sol de Medianoche, que duró cuatro días en Laponia. Hice un poco de zapping y descubrí que en la televisión local proyectaban dos películas en excelentes copias: *Cuando huye el día* de Ingmar Bergman y *Lancelot du Lac* de Robert Bresson. Cuando a la mañana siguiente mencioné el hecho a Peter von Bagh, el director del festival, se enojó porque los programadores de la televisión local habían cometido la tontería de pasar las dos películas al mismo tiempo, lo que impedía que los aficionados pudieran grabar ambos films.

Cuatro días antes había llegado a Sodankyla, una aldea remota en el Círculo Polar Ártico donde se realiza el festival del Sol de Medianoche desde que se inauguró, hace trece años, y lo primero que vi en la calle principal fue un par de carteles nuevos que decían "calle de Samuel Fuller".

Una hora más tarde, von Bagh -un historiador profesional del cine que fue uno de los 87 no estadounidenses encuestados por el ACR en 1977- rebautizó oficialmente la calle en una ceremonia improvisada. Importante realizador de Hollywood que murió en noviembre pasado, Fuller no está representado en el top 100 del AFI ni en su top 400 (consigue, en cambio, dos lugares en mi lista: *Park Row* y *Casco de acero*); asistió al festival del Sol de Medianoche en su primera edición y posteriormente protagonizó *Tigrero*, una película realizada por uno de los cofundadores del festival, Mika Kaurismäki. Este año el festival exhibió *Tigrero*, así como un documental sobre Fuller y *Fuller's Underworld, U.S.A.* Dada la fuerza y la complejidad que transmiten las películas de Fuller con respecto al racismo norteamericano desde inicios de los cincuenta en adelante, fue por demás desconcertante volar a Chicago, encender el televisor y escuchar a Jack Valenti

elogiando la mediocre y bastante cobarde *Matar a un ruiseñor* (1962) -número 34 en la lista del AFI- como la primera película hollywoodense que trató abiertamente cuestiones raciales. Me pregunté si acaso Valenti había estado viviendo en la luna; si es así, deberían haberlo lanzado al Círculo Polar Ártico para iluminarse.

Robert Mulligan, que dirigió *Matar a un ruiseñor*, es un realizador talentoso, pero podrían haber aparecido mejores películas suyas en la lista de la AFI si lo importante fueran exclusivamente sus cualidades como cineasta. Es indudable que la inclusión de *Matar a un ruiseñor* -como la elección de *¿Sabes quién vino a cenar?* en lugar de *La costilla de Adán*, un vehículo infinitamente superior para el lucimiento de la pareja Tracy-Hepburn- cumple simplemente una función de autocelebración liberal que provoca ovaciones de pie en las ceremonias del Oscar y lágrimas en los ojos de Valenti. Esto no tiene nada que ver con el arte cinematográfico ni con la realidad norteamericana -vean *La historia de Fénix City* si están interesados en aprender algo sobre Alabama y no en el virtuosismo de Gregory Peck-, sino con la mala conciencia de la industria. Desde luego, lo que el AFI en uno de sus comunicados de prensa denominó "la celebración del centésimo aniversario del cine norteamericano" me recuerda el desvergonzado himno country-western nacional de Haven Hamilton al inicio de *Nashville* de Robert Altman: "Debemos estar haciéndolo bien para durar doscientos años". Si esta pobre representación del cine norteamericano es todo lo que tenemos para celebrar, debemos estar haciendo algo mal.

Una prueba de nuestro aislacionismo es la compulsión perversa de recrear a los otros a nuestra propia imagen. Esto explica la inclusión en la lista del AFI de películas británicas como *Lawrence de Arabia* (número 5), *El puente sobre el río Kwai* (13), *Doctor Zhivago* (39), *El tercer hombre* (57), y *La naranja mecánica* (46), sin duda un gesto inconsciente de imperialismo por parte de los votantes, justificado por el dinero norteamericano que financió esas películas o por los pocos actores de Hollywood que actuaron en ellas. (Tomando en cuenta esas reglas, ¿por qué aparece *El tercer hombre* y no *El ladrón de Bagdad*?) En parte como respuesta a la inclusión de *La naranja mecánica*, el largo más dudoso de Stanley Kubrik, incluí en mi lista *Vinyl*, la notable adaptación de la misma novela inglesa por Andy Warhol.

El verano pasado, en el festival de Locarno, los directores norteamericanos seleccionaron algunas películas para una retrospectiva de films norteamericanas "olvidados", y Steven Spielberg tuvo el descaro -o la inocencia- de elegir *Lawrence de Arabia*. Pero en 1977 solo cuatro participantes de la encuesta del ACR eligieron la película de David Lean, y tres de ellos eran norteamericanos (uno de los cuales era miembro de la junta directiva de la AFI); ninguno se atrevió a elegir *El tercer hombre*.

Tal vez parte del problema sea un cambio gradual en nuestra comprensión acerca de qué es norteamericano y qué no lo es. Al confeccionar mi lista, luché largo y tendido con el problema existencial de la identidad nacional planteado por obras maestras tan ambiguas como *Tabú* de F. W. Murnau, *La joven* de Luis Buñuel, *Pandora and the Flying Dutchman* de Albert Lewin, *Anatahan* de Josef von Sternberg, *Longitud de onda* y *Back and Forth* de Michael Snow, *Blade Runner* de

Ridley Scott, *Nacido para matar* de Kubrik y *Festín desnudo* de David Cronenberg. Finalmente acabé por excluirlas a todas ellas.

Correcta o incorrectamente, también me abstuve de incluir algunas de mis películas favoritas realizadas por directores de alto perfil que están bien representados en la lista del AFI aunque sus mejores films no lo estén. Por ejemplo, prefiero *El rey de la comedia* y *Kundún* a *Taxi Driver*, *El toro salvaje* y *Buenos muchachos*; *La conversación* a cualquiera de los *Padrinos*; y *Dumbo* a *Blancanieves y los siete enanitos* y *Fantasia*. Pero aunque tuve algunos remordimientos al excluirlas de mis favoritas, estoy seguro de que los lectores podrán encontrarlas sin mi ayuda. (Alguien puede objetar mi criterio de excluir por completo las películas de animación -así como yo objetaría la exclusión de cineastas independientes como Cassavetes y de realizadores experimentales como Stan Brakhage de la lista del AFI-, pero yo alegraría que la animación más notable del cine norteamericano, desde Tex Avery hasta Robert Breer, suele encontrarse en cortometrajes. A este respecto, la regla arbitraria de no incluir cortos en mi lista es lo que explica mi exclusión de Maya Deren.)

Decidí que mi lista fuera conservadora antes que provocativa, y basada en el placer antes que en un sentido de importancia histórica. Como ya señalé la importancia del acceso y de los condicionamientos culturales en la formación de gustos, ahora debo clarificar la naturaleza de mis propias preferencias, que obviamente son el criterio que guía mi lista. Veinticinco de mis películas elegidas se estrenaron en los cincuenta, cuando yo era chico, y mi relación con el cine norteamericano se basaba en dos formas atípicas de acceso al cine. En primer lugar, yo era el nieto de un hombre que administraba una cadena de cines en Alabama y el hijo de una madre que trabajaba para esa cadena, lo que significaba que tenía un acceso casi ilimitado a todas las películas de Hollywood durante la mayor parte de los cincuenta (vi prácticamente todo lo que se estrenaba sin tener que pagar la entrada). En segundo lugar, entre 1969 y 1977 viví en París y en Londres, donde las películas norteamericanas que vi -particularmente en la Cinemateca Francesa y en numerosas salas de reestreno en París y en el British Film Institute de Londres, donde fui empleado- no eran siempre las que se mostraban en Nueva York y Chicago. Además, las críticas que leía en ambas ciudades me reeducaron en la temática del cine norteamericano, porque los críticos franceses y británicos estaban descubriendo aspectos importantes sobre películas que mi condicionamiento cultural de Alabama no me había permitido captar. Este tipo de descubrimientos siguen existiendo en todo el mundo, iluminando aspectos inadvertidos de la historia del cine norteamericano, aunque tal vez nunca nos beneficiemos de esos descubrimientos y solo escuchemos a la industria del cine norteamericano y a sus asesores.

¿Esto equivale a decir que los cincuenta fueron los años más generosos del cine norteamericano? Sí, teniendo en cuenta mi forma de acceso al cine y mi condicionamiento cultural, pues lo que allí encuentro -pese a la represión que existió en ese período, y tal vez en parte como consecuencia de ella- es una lucha con la realidad social de Estados Unidos que no tiene paralelo en otras décadas, incluyendo la actual. Sin embargo, puedo imaginar fácilmente a un crítico como Many Farber, que creció durante los treinta, afirmando con igual convicción lo mismo con respecto a esa década; y recientemente los críticos de los setenta

-incluyendo a Kent Jones en Estados Unidos, Nicole Brenez en Francia, Alexander Horwarth en Austria y Adrian Martin en Australia- ofrecieron argumentos poderosos que respaldan al cine de esa década. (Debo decir que terminé incluyendo 16 películas de los setenta, 15 de los cuarenta, 14 de los treinta, 11 de los veinte, 10 de los sesenta y unos pocos de los ochenta y los noventa.)

En conclusión, la elección de las cien mejores películas norteamericanas debe significar un continuo esfuerzo de exploración y descubrimiento, algo que solo puede suceder si nos interesamos por aquello que aún no conocemos y tratamos de incorporar algunos mecanismos para educarnos. Lo más triste acerca de la lista del AFI es que propone que dejemos de mirar, nos vayamos a casa y nos saquemos la pelusa del ombligo como recordatorio del milenio.

Publicado el 10/11/2000

Notas

Las cien alternativas de Rosenbaum

1. *A quemarropa* (John Boorman, 1967)
2. *Algo para recordar* (Leo McCarey, 1957)
3. *Amanecer* (F. W. Murnau, 1927)
4. *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959)
5. *Avanti!* (Billy Wilder, 1972)
6. *Bésame mortalmente* (Robert Aldrich, 1955)
7. *Cadenas de roca* (Billy Wilder, 1951)
8. *Capricho imperial* (Josef von Sternberg, 1934)
9. *Carta de una enamorada* (Max Ophüls, 1948)
10. *Casco de acero* (Samuel Fuller, 1951)
11. *Casta de malditos* (Stanley Kubrick, 1956)
12. *Codicia* (Erich von Stroheim, 1925)
13. *Confesiones de un fumador de opio* (Albert Zugsmith, 1962)
14. *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995)
15. *Del mismo barro* (Robert Altman, 1971)

16. *Delirio de grandeza* (Nicholas Ray, 1956)
17. *Eadweard Muybridge, Zooprexographer* (Thom Andersen, 1974)
18. *El audaz* (Robert Rossen, 1961)
19. *El bazar de las sorpresas* (Ernst Lubitsch, 1940)
20. *El gato negro* (Edgar G. Ulmer, 1934)
21. *El gran Garrick* (James Whale, 1937)
22. *El hombre equivocado* (Alfred Hitchcock, 1956)
23. *El juez Priest* (John Ford, 1934)
24. *El mundo marcha* (King Vidor, 1928)
25. *El precio de un hombre* (Anthony Mann, 1953)
26. *El profesor chiflado* (Jerry Lewis, 1963)
27. *El rompecorazones* (Elaine May, 1972)
28. *El terror de las chicas* (Jerry Lewis, 1961)
29. *El tirador* (Monte Hellman, 1967)
30. *Eraserhead* (David Lynch, 1978)
31. *Esposas frívolas* (Erich von Stroheim, 1922)
32. *Esta tierra es mía* (Jean Renoir, 1943)
33. *Extraños en el paraíso* (Jim Jarmusch, 1984)
34. *Fenómenos* (Tod Browning, 1932)
35. *Fuerza del mal* (Abraham Polonsky, 1948)
36. *Gilda* (Charles Vidor, 1946)
37. *Hallelujah, I'm a Bum* (Lewis Milestone, 1933)
38. *Haz lo correcto* (Spike Lee, 1989)
39. *Housekeeping* (Bill Forsyth, 1987)

40. *Intolerancia* (D. W. Griffith, 1916)
41. *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)
42. *Killer of Sheep* (Charles Burnett, 1977)
43. *La condesa descalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954)
44. *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1948)
45. *La General* (Buster Keaton, 1927)
46. *La historia de Fénix City* (Phil Karlson, 1955)
47. *La historia de Palm Beach* (Preston Sturges, 1942)
48. *La huella del gato* (William Wellman, 1954)
49. *La mujer pantera* (Jacques Tourneur, 1942)
50. *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955)
51. *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935)
52. *La rubia fenómeno* (Raoul Walsh, 1941)
53. *La rueda de la fortuna* (Vincente Minnelli, 1944)
54. *La séptima víctima* (Mark Robson, 1943)
55. *Last Chants for a Slow Dance* (Jon Jost, 1977)
56. *Laughter* (Harry d'Arrast, 1930)
57. *Los caballeros las prefieren rubias* (Howard Hawks, 1953)
58. *Los diablos del aire* (Douglas Sirk, 1958)
59. *Los muelles de Nueva York* (Josef von Sternberg, 1928)
60. *Love Me Tonight* (Rouben Mamoulian, 1932)
61. *Make Way For Tomorrow* (Leo McCarey, 1937)
62. *Mala mujer* (Fritz Lang, 1945)
63. *Man's Castle* (Frank Borzage, 1933)

64. *Mi hijo John* (Leo McCarey, 1952)
65. *Mientras duerme Nueva York* (Fritz Lang, 1956)
66. *Mikey and Nicky* (Elaine May, 1976)
67. *Monsieur Verdoux* (Charlie Chaplin, 1947)
68. *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922)
69. *Navidades en julio* (Preston Sturges, 1940)
70. *11 x 14* (James Benning, 1976)
71. *Pánico en las calles* (Elia Kazan, 1950)
72. *Park Row* (Samuel Fuller, 1952)
73. *Pimpollos rotos* (D. W. Griffith, 1919)
74. *Real Life* (Albert Brooks, 1979)
75. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1971)
76. *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959)
77. *Río sangriento* (Howard Hawks, 1952)
78. *Scarface* (Howard Hawks, 1932)
79. *Scenes from Under Childhood* (Stan Brakhage, 1967)
80. *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924)
81. *Soberbia* (Orson Welles, 1942)
82. *Soledad* (Paul Fejos, 1929)
83. *Sombras* (John Cassavetes, 1960)
84. *Stars in My Crown* (Jacques Tourneur, 1950)
85. *Sylvia Scarlett* (George Cukor, 1935)
86. *That's Entertainment! III* (Bud Friedgen y Michael J. Sheridan, 1994)
87. *The Killing of a Chinese Bookie* (John Cassavetes, 1976)

88. *The Scenic Route* (Mark Rappaport, 1978)
89. *The Sound of Fury / Try and Get Me!* (1951)
90. *Thunderbolt* (Josef von Sternberg, 1929)
91. *To Sleep with Anger* (Charles Burnett, 1990)
92. *Tom, Tom, The Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969)
93. *Torrentes de amor* (John Cassavetes, 1984)
94. *Trouble in Paradise* (Ernst Lubitsch, 1932)
95. *Un tiro en la noche* (John Ford, 1962)
96. *Vinyl* (Andy Warhol, 1965)
97. *Wanda* (Barbara Loden, 1971)
98. *Will Success Spoil Rock Hunter?* (Frank Tashlin, 1957)
99. *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970)
100. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970)

Publicado el 31/08/2001

What I've seen of...Rosenbaum's Alternate 100 by [listology47](#)

- *Ace in the Hole/The Big Carnival* (1951)
- *An Affair to Remember* (1957)
- *Anatomy of a Murder* (1959)
- *Avanti!* (1972)
- *The Barefoot Contessa* (1954)
- *The Big Sky* (1952)
- *Bigger Than Life* (1956)
- *The Black Cat* (1934)
- *Bride of Frankenstein* (1935)

- Broken Blossoms (1919)
- Cat People (1942)
- Christmas in July (1940)
- Confessions of an Opium Eater (1962)
- The Crowd (1928)
- Dead Man (1995)
- Do the Right Thing (1989)
- The Docks of New York (1928)
- Eadweard Muybridge, Zoopraxographer (1974)
- 11 x 14 (1976)
- 1. Eraserhead (1978)
- Foolish Wives (1922)
- Force of Evil (1948)
- Freaks (1932)
- The General (1927)
- Gentlemen Prefer Blondes (1953)
- Gilda (1946)
- The Great Garrick (1937)
- Greed (1925)
- Hallelujah, I'm a Bum (1933)
- The Heartbreak Kid (1972)
- Housekeeping (1987)
- The Hustler (1961)

- Intolerance (1916)
- Johnny Guitar (1954)
- Judge Priest (1934)
- Killer of Sheep (1978)
- The Killing (1956)
- The Killing of a Chinese Bookie (1976)
- Kiss Me Deadly (1955)
- The Ladies' Man (1961)
- The Lady From Shanghai (1948)
- Last Chants for a Slow Dance (1977)
- Laughter (1930)
- Letter From an Unknown Woman (1948)
- Lonesome (1929)
- Love Me Tonight (1932)
- Love Streams (1984)
- The Magnificent Ambersons (1942)
- Make Way for Tomorrow (1937)
- 2.The Man Who Shot Liberty Valance (1962)
- Man's Castle (1933)
- McCabe & Mrs. Miller (1971)
- Meet Me in St. Louis (1944)
- Mikey and Nicky (1976)
- Monsieur Verdoux (1947)
- My Son John (1952)

- The Naked Spur (1953)
- Nanook of the North (1922)
- The Night of the Hunter (1955)
- The Nutty Professor (1963)
- The Palm Beach Story (1942)
- Panic in the Streets (1950)
- Park Row (1952)
- The Phenix City Story (1955)
- Point Blank (1967)
- Real Life (1979)
- Reminiscences of a Journey to Lithuania (1971)
- Rio Bravo (1959)
- Scarface (1932)
- The Scarlet Empress (1934)
- Scarlet Street (1945)
- Scenes From Under Childhood (1970)
- The Scenic Route (1978)
- The Seventh Victim (1943)
- Shadows (1960)
- Sherlock Jr. (1924)
- he Shooting (1967)
- The Shop Around the Corner (1940)
- The Sound of Fury/Try and Get Me! (1950)
- Stars in My Crown (1950)

- The Steel Helmet (1951)
- Stranger Than Paradise (1984)
- The Strawberry Blonde (1941)
- Sunrise (1927)
- Sylvia Scarlett (1935)
- The Tarnished Angels (1958)
- That's Entertainment! III (1994)
- This Land Is Mine (1943)
- Thunderbolt (1929)
- To Sleep With Anger (1990)
- Tom, Tom, the Piper's Son (1969)
- Track of the Cat (1954)
- Trouble in Paradise (1932)
- Vinyl (1965)
- Wanda (1971)
- While the City Sleeps (1956)
- Will Success Spoil Rock Hunter? (1957)
- 3. Woodstock (1970)
- The Wrong Man (1957)
- Zabriskie Point (1970)